LA RESTAURACION DEL PALACIO QUE OCUPA EL MUSEO NACIONAL DE ARTE

Por JOSE DE MESA y TERESA GISBERT

El edificio que hoy ocupa el Museo Nacional de Arte es un palacio del siglo XVIII que responde al estilo del último barroco, con algunos toques rococós. El palacio fue terminado el año de 1775, como se indica en la fecha que lleva grabada en la portada del patio. Cien años más tarde en 1880 se le hicieron algunos arreglos y adiciones entre los cuales se pueden contar el ala oeste de las arcadas del patio, en el piso superior. Careciendo de toda documentación con respecto a este edificio no es fácil decir que partes pertenecen al siglo XVIII y cuales son los aditamentos correspondientes al siglo XIX, salvo el anteriormente mencionado. Si nos atenemos a las fotografías del siglo pasado, a referencias de personas que conocieron el edificio antes de sus últimas reformas y al cotejo con edificios similares cuya fecha está bien establecida, podremos concluir que son del siglo XVIII las siguientes partes del edificio: planta baja, con todas sus dependencias entre las que se incluye la bodega, situada a mano derecha del zaguán, la planta del segundo piso, las arquerías del patio y la portada del mismo, las gradas de berenguela que dan acceso a la planta de honor y la portada que da a la cal'e Socabaya en los dos cuerpos inferiores. No es fácil especificar en que fecha fueron hechos el último cuerpo de esta portada y la logia exterior, ésta última es un tanto extraña pues tales soluciones no se usaron en América y las encontramos tan sólo en la ciudad de La Paz en dos casos, en este palacio y en una casa situada en la esquina de la calle Comercio y Yanacocha. No creemos encontrarnos con un caso de neocolonial que no se dio en nuestro país durante el siglo XIX, por lo que creemos que estas partes del edificio fueron realizadas a más tardar los primeros años del siglo XIX.

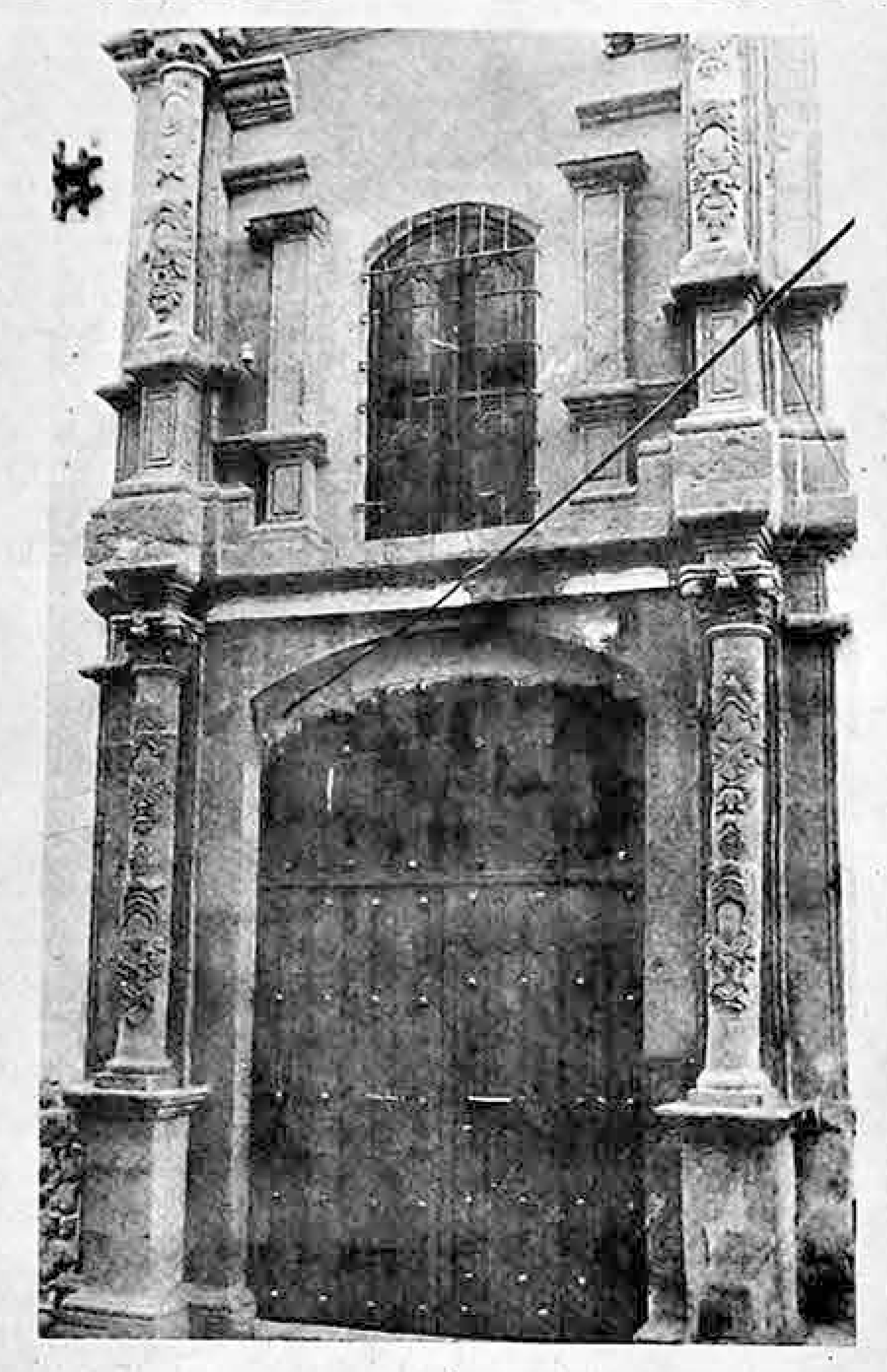
El edificio está construído de cal y canto, ladrillo y de piedra labrada en sus partes más nobles: portada, logia y patio. Es muy posible que comprenda no sólo la parte que hoy conocemos, sino la casa contigua ocupada por el Hotel Torino que tiene un hermoso patio de sillar. Este patio se puede relacionar con algunos claustros paceños de fines del siglo XVIII, como el de San Francisco, hoy desgraciadamente destruido. En la tercera planta del palacio existe una puerta tapiada que comunica uno de los aposentos con la galería alta del actual Hotel Torino. El claustro sencillo, compuesto de pilastras decoradas con machihembrado, lleva dos fechas, la de 1805 y 1835 que parecen indicar los años en que se comenzó y terminó su edificación. Hay en las cornisas cabezas de querubines y exóticos capiteles en las pilastras que sostienen la arcada superior. Aunque hoy este patio no pertenece al edificio del Museo Nacional de Arte es de esperar que algún día se lo incorporará.

Documentalmente no se sabe quien construyó el Palacio que hoy ocupa el Museo Nacional de Arte, ni tampoco para quien fué hecho. Probablemente perteneció a la familia de Tadeo Díez de Medina, una de las más encumbradas en la ciudad. A mediados del siglo XIX la casa fue adquirida por la familia Arana y desde entonces tradicionalmente se la conoce como "Casa de los Condes de Arana". La casa fue alquilada al Hotel Gibert que la ocupó hasta principios de este siglo, luego fue Casino Español. En 1952 la expropió la Alcaldía Municipal a fin de instalar allí el Museo Villamil de Rada pero por acuerdo con el Ministerio de Educación y Cultura pasó a ser patrimonio nacional y propiedad del Ministerio de Educación y Cultura destinándose a Museo Nacional de Arte.

RESTAURACION: PLANTA BAJA Y PATIO.- La restauración ha sido hecha en base a fotografías antiguas, referencias y por el cotejo a edificios similares, respetándose en todo caso los muros, puertas, arcos, ventanas y otros elementos que han sido descubiertos en el proceso de restauración. La planta baja, no concluida aún, muestra totalmente restaurada solamente la bodega con sus bóvedas de ladrillo que han quedado al descubierto después de haber limpiado convenientemente los muros y tabiques adicionales. En el zaguán se ha conservado la bóveda sobre arco rebajado. El patio ha sido empedrado con piedra "manzana" llamada así por su tamaño, en cuadros blancos y negros según es tradicional en las casas dieciochescas de la ciudad de La Paz, muchas de las cuales se pueden ver aún en la calle Jaén. No ha sido posible completar la decoración del ajedrezado con huesos de cordero como solía hacerse, por razones obvias. La fuente de piedra de berenguela, responde exactamente a su modelo, que aún existe en el claustro del convento de Santa Teresa de esta ciudad. La escalinata de berenguela, alguna de cuyas piezas habían sido enterradas en diversas partes del edificio, se ha limpiado y completado convenientemente.

La arquería del patio que es la mejor y completa parte del edificio ha sido limpiada en su integridad por caracteres especiales, desmontándose todo el ala noroeste que estaba fuera de plomo y volviéndose a armar mediante piezas numeradas. En esta arquería se han completado los trozos de cornisa que faltaban y se ha parchado las piezas que se destrozaron cuando se puso cristales al patio.

PRIMER PISO.- La planta principal se ha remodelado en base a los muros maestros que por la misma estabilidad del edificio no pudieron tirarse quitándose todos los tabiques adicionales. Después de este trabajo han quedado amplias cuadras y aposentos, cámaras y recámaras según la planta tradicional de las casas dieciochescas en toda América. El salón principal queda sobre la ventana que da al patio. La disposición de esta planta ha tenido que ser ligeramente modificada para adaptarse debidamente a museo y varios de los muros han sido abiertos mediante arcos rebajados de ladrillo, a fin de lograr amplias salas de exposición. Las paredes han sido encaladas según es tradicional y se han repuesto los pisos de ladrillo imitando un piso que se encontró intacto en la planta alta. Buena parte de las puertas de este piso son originales y han sido compradas de diferentes casas de la ciudad de La Paz. Las nuevas han sido hechas por artesanos locales a imitación de los modelos antiguos. En la restauración ha aparecido el arco que une la galería noroeste con el salón principal, es todo de piedra tallada y se ha cerrado con una cancela que imita las cancelas dieciochescas de Potosí y July. La escalera que lleva a la planta alta, se ha copiado de la que aún hoy existe (en muy mal estado) en el que fuera claustro de las Concepcionistas y que hoy es propiedad del cine Ebro. El artesonado que cubre el vacío de las escaleras, copia el artesonado de las Mónicas de Potosí que es del siglo XVIII.





PLANTA ALTA.- En la planta alta a excepción de las arquerías y algunos restos de piso quedaba muy poco, todos los muros habían sido destruidos para colocar en ella almacenes y viviendas; sólo ha quedado intacta una gran sala sobre la galería noroeste que parece haber sido destinada a comedor. Un muro taladrado con dos puertas comunica esta sala con un estrechísimo aposento donde hay una chimenea, sin duda parece que se trata de una cocina, destinada a servir al gran salón contiguo que nosotros suponemos fue comedor. En esta misma planta y muy cerca de la chimenea está la puerta que nos lleva a la casa contigua hoy ocupada por el Hotel Torino. El altillo, del cual sólo quedaban rastros, ha sido reconstruido con un sencillo artesonado que copia el crucero de San Sebastián de Potosí. Conserva el techo original con los tirantes de rollizo, ataduras de cuero, y cubiertas de totora, la escalera que lleva al altillo. Las ventanas teatinas que iluminan algunas salas de esta planta han sido restauradas de acuerdo a fotografías de 1904, donde se las ve claramente. Asimismo en algunas partes del piso alto se han encontrado restos de pintura al fresco que infortunadamente no ha sido posible salvar, tomándose algunas calcas y fotografías para constancia.

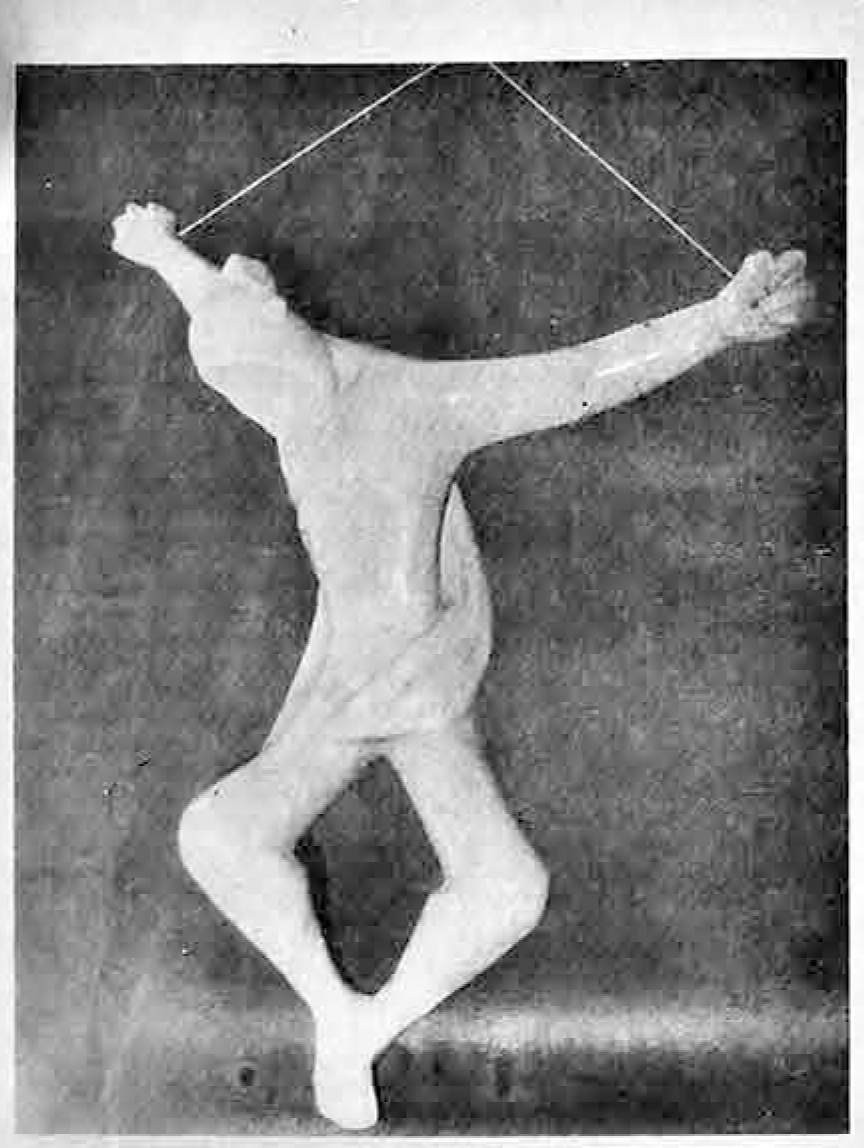
RESTAURACION DE LA FACHADA Y TEJADOS.- No existe ninguna descripción ni documento gráfico que nos permita saber como fue la llamada "Casa de los Condes de Arana" antes de 1880, fecha en que se encontraba ya totalmente desfigurada. Por esta razón el criterio a seguirse ha sido el siguiente: restauración y conservación de la logia y portada que da a la calle Socabaya y abertura de las ventanas, según las huellas que éstas habían dejado en los muros exteriores. Estas ventanas se las ha moldurado y puesto bajo reja de acuerdo al estilo de otras casas dieciochescas como la que se encuentra en la calle Colón entre las esquinas Mercado y Potosí. Sobre la calle Comercio se ha colocado una celosía de madera copiada de otra que existió en la calle Condehuyo y que fue derruida cerca de 1950. Es similar el caso de la celosía colocada sobre la fachada de la calle Socabaya que también copia un modelo paceño de una casa situada en la Plaza Alonso de Mendoza hoy desaparecida. Se han tapiado aquellos vanos abiertos modernamente, fáciles de distinguir de los otros porque no mostraban el característico derrame.

Consta que la casa tenía una entrada adicional por la calle Comercio, esta entrada se ha habilitado nuevamente colocándose en ella una portada hecha en base a dos fustes de piedra tallados que obsequiaron los "Amigos de la Ciudad" y que habían pertenecido a una antigua residencia paceña. Los muros se han encalado, como se hacía en todas las construcciones de cal y canto. Las casas del siglo XVIII muestran en su exterior llaves de madera que han sido repuestas en base a las tres llaves originales que aún se conservan.

Las tejas eran vidriadas en dos colores: blanco y verde, y habían sido sustituidas por tejas corrientes en el siglo pasado. Después de haber encontrado varias tejas vidriadas en el entretecho del edificio, se han hecho vidriar un 20% de las tejas que mantienen en lo posible el aspecto original del palacio. Esta costumbre de vidriar las tejas era general en el Perú, las tiene la iglesia de Lampa y la de Caquingora, aquí en La Paz, donde cada pieza decorada también en blanco y verde muestra además diseño de flores.

En resumen el palacio "Condes de Arana" ha sido restaurado de acuerdo a la apariencia que tuvo en el siglo XVIII, procurando mantener todo cuanto corresponde a la primera construcción. Se han dejado los muros sin añadir ninguno, se ha limpiado arcos, bóvedas y pisos. Los aditamentos del siglo XIX que no interferían la construcción original como él ala noroeste de la arquería superior han sido respetados, los otros aditamentos que ocultaban o desfiguraban la arquitectura del siglo XVIII han sido quitados.

Para adaptar la casa a Museo, ha sido necesario abrir mediante arcos los gruesos muros que separaban los aposentos a fin de obtener amplias salas de exposición, esta es la única parte que ha sido necesario supeditar a la Museografía moderna. La iluminación es artificial para todas las salas, cegándose las ventanas mediante portezuelas y cortinas a fin de obtener una luz uniforme que está dada mediante plafones de luz fluorescente. Las salas tienen además reflectores móviles que permiten iluminar adecuadamente cada obra de arte por separado.



SOBRE LA FUNDACION DE TARIJA

Por EDUARDO TRIGO O'CONNOR D'ARLACH

La necesidad de buscar protección contra los ataques de los chiriguanos, raza que no pudo ser doblegada ni por quechuas ni aymaras, el afán de encontrar vinculaciones con el Río de la Plata y la voluntad inquebrantable de extender, en la forma más eficaz, los dominios espirituales de la fe de Cristo y los materiales de la Corona de España, hacen que el Virrey del Perú, don Francisco de Toledo, uno de los representantes más fuertes que tuvo el rey en las tierras de América, decidiera, desde Chuquisaca, la fundación de la Villa de San Bernardo de la Frontera, designando para esta misión, al aguerrido Capitán don Luis de Fuentes y Vargas quien, encabezando un grupo de cuarenta y cinco hombres, entre los que se destaca el Padre Francisco Sedeño, llega a estos ubérrimos campos el 4 de julio de 1575.

Los historiadores coinciden en que fueron precedidos por otros soldados de la Corona, que dirigidos por Francisco Tarifa (o Tarija) fueron los primeros conquistadores que incursionan en estos valles al promediar el siglo XVI, dando origen al castizo nombre de Tarija.

Esta es la descripción, que de la Villa, hace el Cabildo, a los pocos meses de haber sido fundada:

"Poblamos, a cuatro de julio, en un sitio bueno y llano, cerca del río principal; por medio del pueblo va una acequia de ocho pies de ancho y por la parte de arriba va otra del mismo ancho, la tierra, hasta lo que agora ha mostrado, es fértil, y créese se darán viñas y olivares y otras cualesquiera plantas. Es muy ancho el valle, que por partes tiene más de seis leguas y de largo habremos recorrido hasta diez leguas. Tiene muchos ríos y arroyos de muy estimadas aguas que riegan la mayor parte del valle. Es mucha tierra que hay aquí para poblar una insigne ciudad. Hay en los ríos muchos peces de diferentes géneros y en los valles mucha caza de volatería como de montería; porque hay venados y urinas y, en lo alto, vicuñas y guanacos; hay palomas, pedices, patos, garzas, badurrias y otros géneros de aves. Hay también mucho ganado vacuno cimarrón y puercos, y el ganado vacuno es en tan gran cantidad, que en esta provincia no se halla otra dificultad sino en haberlo, por el daño que hace en las sementeras y que los toros hacen en ellas por ser muchos y, en los indios y en los españoles por ser muy bravos".

La nostalgia del Capitán fundador halla alivio al encontrar que este valle está surcado por un hermoso río que le hace recordar al de su lejana Sevilla, de la cual él era oriundo. Este río llamado Nuevo Guadalquivir, se convierte en un símbolo que, aparte de la exquisitez de sus bondades nos recuerda, en forma permanente, la llegada de los españoles intrépidos.

Tarija, con el correr de los años, se convierte en el bastión de la bolivianidad, en cuna de poetas de exquisita sensibilidad, de estadistas de férrea voluntad, de soldados heroicos que defendieron, con su sangre la integridad territorial, dando lustre a la herencia inmortal de sus antepasados, legendarios soldados de la Independencia americana, dejando, con heroísmo espartano, lo mejor de su existencia en los campos de batalla, enfrentando a vecinos que, con la fuerza de las armas, avanzaron para apoderarse de nuestro territorio.

El destino ha querido que la lealtad de Tarija a Bolivia pasara por dura prueba y demostrara a los otros pueblos su vocación bolivianista. Pues, por real cédula de 17 de febrero de 1807, se dispuso en la Metrópoli que Tarija, separándose de Potosí, pasara a formar parte de Salta. El pueblo eleva petitorios manifestando su deseo de no dejar de formar parte del Alto Perú, pero vanos son sus esfuerzos y el petitorio no tiene eco.

"Pasó el año 1808 -dice el Dr. Tomás O'Connor d'Arlach- sin que se resolviera la insistente reclamación del Cabildo y pueblo de Tarija y gravísimos acontecimientos políticos vinieron luego a perturbar, completamente, el orden público y la tranquilidad de España y sus vastas colonias".

Estos gravísimos acontecimientos se suceden con dramáticos caracteres en forma ininterrumpida, una pléyade de ilustres tarijeños mantiene en vilo, a través de vicisitudes inenarrables, los postulados de la revolución americana y los ideales de Libertad que se extienden por todo el Continente hispano.

Los presbíteros Ruyloba, el Dr. José Julián Pérez, el marqués de Tojo son infatigables en su afán de conseguir la adhesión del pueblo a las nuevas ideas. El Coronel Eustaquio Méndez se constituye en el paradigma del patriotismo, destacándose con él los Rojas, los Uriondo, Avilés y tantos otros que con su sangre escribieron páginas brillantes de la historia de la Independencia, dando ejemplos, junto al de heroísmo, de magnanimidad, honradez y nobleza de espíritu.

Cuando el león de Iberia fue expulsado de América al consagrarse la victoria de Ayacucho y la cusa de la Libertad empezó a dar sus frutos, el pueblo de Tarija, nuevamente, al haber coronado con gloria la misión que la Historia le había señalado, de contribuir a la emancipación de Bolivia y Argentina, y también del Perú, hace una nueva campaña para incorporarse a la Hija Predilecta del Libertador.

Un selecto grupo de hombres se dirije al Gran Mariscal de Ayacucho, pidiéndole el nombramiento de autoridades en remplazo de las argentinas que ejercían funciones y a la cabeza de las cuales se encontraba el ilustre ciudadano Dr. Felipe Echazú.

El Gobernador interino de Salta don Teodoro Sánchez de Bustamante, recibe la comunicación que el Cabildo de Tarija dirije al General Antonio Alvarez de Arenales, Capitán General y Supremo Delegado de las Provincias del Río de la Plata, en fecha 16 de julio de 1825, diciéndole, textualmente: "Esta Provincia, por su voto general, está agregada al Alto Perú, ya en uso de su plena libertad que el mismo Congreso General Constituyente de las Provincias del Río de la Plata ha sancionado que disfruten las del Alto Perú, para disponer de su suerte según mejor les convenga a sus intereses y felicidad, y si estas tienen esta regalía, no obstante haber pertenecido siempre a la Capital de Buenos Aires,

(Pasa a la Pág. 4)



TARIJA.- Plaza de Armas.

PRESENCIA LITERARIA

Director: JUAN QUIROS

Casilla 1913

La Paz, Bolivia, 14 de Agosto de 1966

TRES COMENTARIOS SOBRE "UKAMAU"

TRIPTICO SOBRE "UKAMAU"

Por ORLANDO CAPRILES VILLAZON

Está fuera de duda que "Ukamau" es la más alta producción del cine boliviano. No es el primer largometraje nacional, pues, en la época del cine mudo, hubo ya una cinta sobre un tema, que si no me equivoco, fue incaico. Al parecer no queda copia alguna de este atisbo cinematográfico criollo.

En todo caso "Ukamau" ("Así es", en aymara) viene a ser la única producción nuestra con amplio sentido moderno. Es sonora o, mejor dicho, bilingüe; realizada en blanco y negro, lo que acentúa su intensidad dramática; tiene montaje audaz, que elimina las transiciones elaboradas; y está destinada a la proyección en pantalla ensanchada. Desarrolla, a lo largo de una hora y veinte minutos, un argumento que, siendo singularmente autóctono, alcanza, a la vez, proyecciones universales. El mérito del mecenasgo de esta cinta corresponde a un organismo estatal: el Instituto Cinematográfico Boliviano.

Bien vale la pena, por ello, examinar "Ukamau" en las tres facetas que contiene: la técnica, la trama y su significación.

I.-LA TECNICA.- El neorrealismo es una definitiva e invalorable adquisición del arte cinematográfico que nos introduce al mundo tal cual es, con seres humanos que se agitan, viven y perecen en su vulgaridad y su grandeza, dotados de implicaciones sociales y de vivencias anímicas que les dan su latitud geográfica y su momento histórico. Pero, como todo arte es una "re-creación", un volver a hacer los datos observados y sentidos, en las retortas del talento, el neorrealismo no copia lo que halla, sino que transforma el quehacer cotidiano en valores estéticos.

No hay industria fílmica en Bolivia, tan subdesarrollada en éste como en otros aspectos. "Ukamau" ha sido rodada por medios artesanales, si vale el término, sin los atuendos del estudio cinematográfico, y apelando, casi exclusivamente, a escenarios naturales y gentes comunes. Aquí está, precisamente, su mérito de ser una cristalización de frescura y veracidad. Los realizadores de "Ukamau" y, de modo especial, Jorge Sanjinés, su Director, y Oscar Soria, su Libretista, que son genuinos exploradores y ensayistas del cine, al vencer innumerables barreras, como aquella de la carencia crónica de recursos económicos que padece el país, dan la impresión de haber realizado un trabajo ciclópeo.

Los pueblos que poco o nada tienen, para alcanzar a los más adelantados, deben dar un salto en su evolución. Este concepto sirve tanto para la configuración socio-económica como para las floraciones culturales. Así ha sucedido con los autores de "Ukamau" que parten de cero -si hacemos excepción de algún memorable cortometraje suyo- y llegan, de golpe, a los dinteles del más depurado cine contemporáneo. Sanjinés y Soria aciertan en la asimilación de los nuevos senderos abiertos por los maestros del neorrealismo Rossellini, de Sica, Bergmann, Truffaut, Vajda, etc.

"Ukamau" muestra a los ojos de propios y extraños un mundo desconocido, diríase esotérico. Bolivia es un país falto de desarrollo, donde conviven entrelazadas épocas distintas, economías disímiles y costumbres típicas. No en vano se observa que junto al arco y la flecha del selvícola oriental están los avances urbanos del cemento y de la electricidad; al lado de la rueca primitiva de las mujeres del Altiplano, los telares industriales de las fábricas textileras; y avecindadas con el curanderismo y la hechicería, las siete universidades autónomas y el Laboratorio de Física Cósmica de Chacaltaya.



Por vez primera, el aspecto mítico y subyugante del Lago Titicaca y de la Isla del Sol se revela en el écran despertando la curiosidad de lo ignoto. Algunas tomas, como la del menudo oleaje de las límpidas aguas lacustres, la de la perspectiva de los grandes nevados andinos, la de la clara inmensidad de la altimpampa, son soberbias. La fotografía del film es tersa y de primer orden.

Haciendo abstracción de Néstor Peredo (Don Rosendo Ramos) y de Elsa Antequera (Doña Encarna), que son más artistas de teatro y de radiofonía que de cine, los personajes principales y secundarios están arrancados de la entraña popular. Es bien sabido que las representaciones de mayor espontaneidad son la de los seres menos sofisticados, esto es, de los animales, de los niños y, también, de los adultos no acostumbrados a desempeñar papeles a la luz de las candilejas o frente a la cámara. La antología del cine está, al respecto, llena de ejemplos.

Los personajes indígenas de Andrés y Sabina, están representados, respectivamente por Vicente Verneros, exminero y panadero de Oruro, y Benedicta Huanca, "cholita" analfabeta de Huanuni. Provienen de dos importantes centros de la minería nacionalizada y pertenecen a nuestro joven proletariado. Los trabajadores del subsuelo llegan, en gran cantidad, del agro, a él van periódicamente en la época de las fiestas locales y, retornan, finalmente, cuando son víctimas del paro forzoso o cuando sus pulmones han sido devorados por la silicosis. El ancestro de la comunidad campesina pesa muy fuertemente en la psiquis del minero, combinándose con los elementos nuevos de la conciencia social revolucionaria.

La ejecutoria artística de ambos improvisados actores es seria, convincente y lozana. Contrista el espíritu no poder apreciar por tiempo más prolongado, en el curso de "Ukamau", la actuación de la "cholita" Benedicta Huanca, ya que las necesidades del argumento lo impiden y nos privan, de tal modo, de la más recia y veraz caracterización femenina.

¿Puede decirse que "Ukamau" abusa de los primeros planos y desciende con exceso sobre el detalle de los interiores?

"Ukamau" es, esencialmente, un film psicológico. Reivindica el valor primigenio del cine, que es la vigencia de la imagen sobre la palabra. Debe detenerse, por ésta razón, en los rostros y sus circunstancias, dado que las variaciones del ánimo se reflejan en las facciones como en una fuente de agua.

Si se suma a ello el uso talentoso de la cámara y del montaje, se obtienen escenas de sin par plasticidad. Por ejemplo, la secuencia en la que la figura de Sabina se proyecta en la lúbrica mirada de Don Rosendo recuerda una escena de Aldred Hitchcok que, en una de sus primeras películas, graba la acción del asesino en los anteojos, caídos en el suelo, de la víctima.

El detenimiento del lente cinematográfico en ciertos aspectos de la conformación de las viviendas o de algunas costumbres, antes que un recurso diversionista, es un regodeo sociológico que permite diferenciar el "habitat" de los campesinos del de los mercaderes de provincia y, por ende, sugerir los motivos subyacentes de su comportamiento diverso y hasta opuesto. "No se piensa lo mismo en una choza que en un palacio", decía sabiamente Ludwig Feuerbach.



Si bien la música es original y apropiada, hay cierta estridencia a lo largo del film, que no resulta cabal. Este es, quizá, el defecto más acusado del largometraje, de buena factura en otros sentidos.

II.- LA TRAMA.- El argumento de "Ukamau" tiene las resonancias de la tragedia griega, como si en el ambiente de la sociedad marginal -el "ayllu" originario, herencia de los tiempos preincaicos, que sirve de escenario- anidase la "moira" de Esquilo. Hasta el paisaje donde se traba el conflicto tiene atmósfera de severidad y grandeza como resultado del común denominador montañoso de las geografías de Bolivia y de Grecia. Lo inexorable se adivina desde las primeras escenas.

La trama es sencilla sin ser simple. La simplicidad en el arte se confina al boceto, al rasgo elemental, exento de las galas, la complejidad y la riqueza que tiene la vida. Lo sencillo, en cambio importa una selección cualitativa de los valores esenciales para ponerlos en altorrelieve, desechando aquello que es superfluo.

Las culturas primitivas, que emergen del clan consanguíneo, tienen grandes aptitudes para la fabulación, como que corresponden a la infancia de la humanidad. El mundo de los dioses remonta su origen a los abrevaderos de la antigüedad de cada pueblo. Este mundo yuxtapuesto al colmenar humano, determina o, por lo menos interviene en la vida de los habitantes, según lo refieren las creencias. El drama íntimo de los hombres que, en los grandes conglomerados de hoy, pasa desapercibido o se menciona en cuatro líneas de los diarios como cosa ordinaria, está escrito por Genios y Dioses en las cominidades rudimentarias -tanto si pasaron a la historia o si existen aún en nuestro siglo- , repercutiendo en ellas como el eco en los precipicios. Lo personal se hace cuestión colectiva, aquello que sucede a la parte atañe al todo. Y, entonces, la huella de los sucesos vuélvese narración, sufre metamorfosis, se despoja de unos elementos y se enjaeza de otros, hasta dar por resultado la conseja y la leyenda. Corresponde a los polígrafos y estetas recoger la sabiduría popular y convertirla en obra de arte conforme a su cosmovisión y estilo.

Jorge Sanjinés y Oscar Soria han recorrido una buena parte de nuestra Rosa de los Vientos, husmeando en recónditos parajes patrios, cazadores de red en busca del material que, a la hora de los cuentos, vuela de boca de los ancianos o personas sabidas. Así, han escogido una aventura vital, de sólidos contornos que traducida al idioma de la imagen dinámica, es la película "Ukamau".

He aquí, en síntesis, la estructura del opus cinematográfico:

1o.- En un "ayllu" de la Isla del Sol viven Andrés y Sabina como otra isla rodeada por todas partes de pobreza. La trama comienza cuando Andrés debe ir al vecino pueblo de Copacabana, en la otra orilla del lago, para mercadear sus productos.

2o.- Sabina queda sola, con las pocas cosas que forman su heredad: la rústica vivienda, los cacharros de barro cocido, las ovejas, las gallinas, el perro. Llega Don Rosendo -acaparador de los productos agrícolas de la comunidad y comerciante intermediario de Copacabana-, quién aprovecha la ausencia de Andrés y la indefensión de Sabina para concebir y cometer en el acto una felonía, cuyos resultados transponen su arrebato, complicando hasta el extremo la situación.

3o.- Enterada de la desgracia que ha recaído sobre una de sus células familiares, la comunidad, a través del Consejo de Ancianos, deja que la justicia obre, no por mano de las autoridades, a las que durante centurias, las ha visto parcializadas con los poderosos, sino del ofendido. Mientras Don Rosendo supera sus temores y se cree protegido por la impunidad, la venganza madura en el alma de Andrés y se consuma, tiempo más tarde, conforme a la ley talional: ojo por ojo y diente por diente.

Un asunto semejante, doméstico, casi trivial, sin artificio, ha requerido de la adición de un gran entendimiento artístico para trocarse en un film que cala hondo en el tema psicológico y que, por la factura de su rodaje, su fuerza testimonial y su naturaleza trágica, suscita interpretaciones polémicas.

Frente a la tesis, encarnada por Andres, Sabina y el "ayllu" autóctono, está la antítesis de Don Rosendo, su mujer y el "pueblo" provincial, semifeudal y semimercantil. La síntesis se presenta en el desenlace fatal, presentido y lógi-

(Pasa a la Pág. 4)

"UKAMAU"

Por MARIANO MORALES DAVILA

Magnífico debut del cine nacional. Triunfal ingreso en el séptimo arte. Brillante el director de Ukamau que ha dado un primer paso resumiendo la experiencia cinematográfica mundial. Viejo y maduro nacimiento.

A la fotografía impecablemente poética, le adjudico más del 80 por ciento del éxito. En la medida en que el diálogo es casi nulo, la fotografía es casi todo. La música buena. El actor que representa al "patrón", un feliz descubrimiento. El nombre "Ukamau", Así Es --aunque podía haberse elegido otro más expresivo--, está bien, nos envuelve en el sino de fatalidad, de irremediable adversidad, en el que habita el indio. Tal vez la traducción aimara de la palabra "fatalidad" habría convenido más.

Sin embargo, no ya como crítico a un film que, repito, me parece excelente, sino como una opinión personal, debo añadir que para mi gusto, modo de ver y comprender el alma nacional, creo que habría estado mejor suprimir la "venganza" que se perpetra en el film, con tintes tan conocidos, tan previsibles, tan lógicos y vulgares.

Me explico. Si bien, no cabe duda que el indígena es vengativo y que alguna vez dio cima a esta pasión victimando algún "patrón", no es menos cierto que la deificación de éste, el miedo a una justicia que estaría de su parte, la irresolución, la ignorancia, etc.,etc., hacían que su sed de venganza agonizara en sus entrañas. De este modo, la víctima se hacía cómplice del victimador, y sin haberlo perdonado olvidaba el agravio. O bien, fermentaba en un rencor patentizado a través de una guerra de pequeñeces que sólo conseguían empeorar sus relaciones.

Un desenlace como el que menciono: abandonando la muerte a sí misma, permitiendo que la muerte llegue naturalmente sobre un mundo de agravios pequeños, dejaría en el espectador un doloroso enigma, cual siempre deja, tarde o temprano, la existencia misma; justamente porque no se funda en la lógica, ni en la razón, ni en la necesidad. Un final más realista, más nuestro (no olvidemos que en nuestra patria el delito queda impune) al excluir las excepciones y tocar lo nacional, habría conseguido universalidad. Es decir, hubiera podido exhibirse con descontado éxito en cualquier parte del mundo. Hay que tener presente que la originalidad no es una "novedosa ocurrencia", sino justamente el encuentro de lo propio. Si en nuestra tierra se han dado casos de venganza y otros de impunidad, toca al artista, al realizador cinematográfico en este caso, saber en cual de ellos late más el alma nacional. El segundo caso, me parece más indio.

Y si de venganza se trata, creo que la del indio, especialmente con el "patrón", no ha tenido jamás el carácter de reto o desafío, de lucha de hombre a hombre, de igual a igual, sino el de alevosía y sorpresa. El menosprecio de sí mismo que tenía el indio, le obligaba a consumar una venganza artera, fea y repulsiva, sin que se excluya por esto su justificada razón pasional.

Por todo ello, en el drama "Ukamau" se entrevé no sólo una cierta idea exaltada en favor del indígena, sino una idea "socialista" de explotación de una clase por otra. Sin embargo, de que el desenlace que yo presento como tesis, abonaría aún más elocuentemente en este sentido, tendría además la ventaja de ser más real, más justo, más verdadero, menos apasionado.

A LA VANGUARDIA DE UN DESCUBRIMIENTO

Por GASTON SUAREZ

Esta película boliviana está destinada a alcanzar la fama. Aun en los países sudamericanos que tienen las mismas características: raciales, religiosos, etnográficos, etc., porque está realizada con una técnica moderna en la que el director Jorge Sanjinés con certera intuición supo dar el corte preciso para elevar las secuencias a un plano artístico. Y ha tratado el argumento sencillo, directo, sin muchas complicaciones del escritor Oscar Soria Gamarra, al modo de los cineastas europeos que compensan su falta de medios materiales con el despliegue de todo su talento. Sacando partido de lo inédito de tierra y hombre bolivianos sin caer en un infantil pintoresquismo. Midiendo las posibilidades histriónicas de los actores nativos para darles un cauce fácil, natural de expresión. Eslabonando, en fin, un trabajo de conjunto que devino en obra sobria, mesurada, en cuanto a visión y expresión de drama y esencia de un pueblo. Pero que en el plano físico, descomunal y vertiginoso del ande boliviano, sube al grado de auténtica obra de arte por la fotografía de Hugo Roncal, cuya experiencia, sensibilidad y pupila zahorí se conjuncionaron en ciertas secuencias que son de verdadera antología. Y nos ha hecho columbrar un mundo inmenso, maravilloso, que los propios bolivianos no acabamos de descubrir. Siendo esta, quizá, la clave de la trascendencia que alcance UKAMAU en el exterior: Bolivia es un país que hay que mirar con gran detenimiento. Para ver, sentir, comprender las raíces profundas que lo sustentan y la gravitación que pudiera tener en el futuro de la cultura americana. Hugo Roncal merece pues, una felicitación especial por su trabajo en esta película. Y puede estar tranquilo porque este reconocimiento le ha de venir de lejos.

El talentoso compositor Alberto Villalpando ha creado la música, afinando, relievando, exaltando las esencias folklóricas para implicarlo equilibradamente, dando fuerza al juego cinético de las imágenes.

En cuanto a los actores, Néstor Peredo es el único que ha hecho, anteriormente, teatro, amén de haber adquirido valiosa experiencia al actuar en cinco films documentales. Su trabajo en esta película deja abierta la expectativa en cuanto al desarrollo de todas sus posibilidades en el futuro. Elsa Antequera, locutora, con mucha fuerza expresiva, cumple bien su papel. Pero Benedicta Huanca y Vicente Verneros, los artistas nativos, son los verdaderos exponentes de UKAMAU, por su auténtica humanidad, desprovista de artificios, lo que sin duda, favorece en grado superlativo, su ductilidad inocente en el desempeño de sus papeles y son epítome del enorme contingente aprovechable para futuros trabajos.

Ahora, entre las pequeñas fallas, una que no puede dejarse pasar por alto: cuando el personaje Ramos emprende el viaje lo hace en mula. Pero después, al finalizar el viaje, antes del encuentro con el indio vengador, la mula se convierte, sin ninguna explicación, en un brioso caballito que huye al final de la escena.

Lo que significa UKAMAU pues, como obra de arte y como primer film boliviano, es que marca rumbos para todos aquellos que quieran continuar con el descubrimiento de Bolivia, país que parece estar esperando con un gran requerimiento: ¡Venid, hay mucho por ver y hacer! Y quizá por eso, esta gran película boliviana quedará en la historia de la cinematografía como un hito inexpugnable en el derrotero que siga el séptimo arte en este país.



EL ENIGMA DEL ARTE ABSTRACTO

Por RAUL JAIMES FREYRE

No sin temor al sentido que puede darse a ello, he decidido abordar el tema de lo que ahora se titula la nueva sensibilidad en el arte, examinando, a mi modo de ver, lo correspondiente a la actual escuela llamada de pintura abstracta; en la cual sobresalen, según opinión de los críticos, grandes artistas nuestros, que no es necesario nombrar ya que se los conoce por los premios obtenidos aquí, en su tierra, y en el extranjero; lo que hace imposible dudar del mérito de tales maestros; los cuales pretenden hacernos observar de modo diferente a lo acostumbrado hasta hoy, las cosas del universo: así como ocurría también con los impresionistas, y otras escuelas; luego existe la posibilidad de un triunfo total de la pintura de carácter abstracto, aplaudida y difundida en muchas partes del mundo civilizado.

No obstante, acaso por falta de asimilación de lo nuevo, muchos nos sentimos incapaces de apreciar y emocionarnos ante ciertos lienzos, donde observamos asombrados manchas o figuras geométricas y aun planos sin colorido atrayente, o bien lo nombrado COLLAGE, consistente en algunas materias, telas o maderas, cualesquiera, pegadas al cuadro, como único motivo. Nos dicen que pongamos de nuestra parte buena voluntad e interés, como se hace con la música, para sentir la emoción de lo bello, sin la pretención de encontrar formas a lo que sólo es espiritual. ¿No es la pintura el arte de lo objetivo?

Un eximio artista, que descollaba por su admirable talento en lo figurativo, me hizo la confidencia de haber abandonado el arte concreto, que le diera gran renombre, para optar el género abstracto, a fin de ponerse al gusto del día y no parecer retrógrado. Cuando yo le reproché su deserción de sí mismo, agregó: -Además es necesario complacer a los jurados que nos premian.

¿Llegará la época en la cual todos admiraremos estas obras originales? ¿Volverá al público en general, y no sólo a los entendidos, la emoción placentera de aquellos trabajos? Así como tantas innovaciones que en un principio recibieron desaires y aun fueron burladas, para después ser acogidas con admiración, cuyos ejemplos son numerosos; sería el caso mismo, quizá. ¿Y nos será permitido pedir, a nosotros los profanos a esta nueva sensibilidad, que los maestros consagrados en los certámenes artísticos nos iluminen demostrándonos el mérito y el encanto de su labor? Sin duda no aceptamos la opinión corriente de los que sin reservas llaman simulación a tales trabajos, aunque no son pocos los que así piensan: no queremos ser de ellos, y nos refugiamos en la espera de la posteridad; pero para el instante presente, nos serviría de gran alivio una explicación sencilla y convincente de los méritos de dichas obras; en las cuales participan muchas personas que no se han visto forzados a efectua largos y penosos estudios bajo la dirección de eminentes maestros, como se efectuaba en otras épocas

En cuanto a la escultura, sigue el mismo rumbo y acaso con mayor decisión, sin contar que en ella es aún más visible su adhesión a las normas adoptadas por los actuales artistas, pues el material empleado resalta y ostenta su simplicidad. Vemos, solamente, en algunas esculturas, un trozo de piedra sin tallar o sólo desbastada, y debemos considerarla una figura humana; si en ella se encuentra a su lado otra piedra más pequeña, pretenden representar una madre con su hijo: es cierto que las piedras, así como la madera, son de por sí, preciosas ¿Pero ello puede bastar para aceptar como obra de arte esos trabajos? Posiblemente no es tal cosa la que ha impulsado al autor a realizar su labor. Lo sabremos si nos instruyen los maestros escultores, pues nuestro criterio es impotente ante el enigma, y no acertamos a descubrirlo, no obstante nuestro empeño.



Ana María Moncalvo (Argentina), Abstracción No. 2. (Primer premio de la "Mostra internazionale di bianco e nero", Lugano, Suiza, 1960).

UNA OBRA PIA FRUSTRADA

Por FELIPE LOPEZ MENENDEZ

La relación, que ocupa este capítulo de mis "PAGINAS HISTORICAS ECLESIASTICAS", como las demás, está ceñida a datos documentados del rico Archivo Capitular, y no tiene más objetivo que mostrar a las generaciones contemporáneas el espíritu religioso acendrado de las que nos precedieron, y su desprendimiento generoso de los bienes temporales en beneficio espiritual de su porvenir espiritual eterno, la utilidad religiosa y el socorro de sus semejantes, teniendo por divisa la mayor gloria de Dios por la expansión del reyno de Cristo en la tierra, que es su Santa Iglesia.

La fundación de una Congregación de Clérigos seculares en La Paz, al estilo de la que existía en Lima y después en Chuquisaca y Potosí, con el nombre de Oratorio de San Felipe Neri, hacía falta en una ciudad, que había alcanzado, en el siglo XVIII, un elevado rango en su desarrollo social, económico y eclesiástico. No se trataba de una nueva institución monástica, pues ya existían entonces seis, jesuítas, franciscanos, agustinos, mercedarios, dominicos, juandedianos; sino propiamente de un Recogimiento de sacerdotes diocesanos, deseosos de llevar una vida retraída de las preocupaciones temporales, como el alimento, la habitación y el vestido, para dedicarse, con mayor intensidad, a su perfección sacerdotal y al sagrado ministerio pastoral en bien de los fieles, conforme a las Reglas, que debían formular el V. Cabildo y el Obispo, según las normas de los Oratorios de San Felipe Neri, extendidas en el mundo cristiano.

Tan bello propósito, abrigado por el ilustre Magistral Pedro de Toledo y Leiba, al dejar sus cuantiosos bienes, quedó frustrado por varias circunstancias adversas, que se detallan en este relato histórico, como sufrieron igual suerte las fundaciones, que se propusieron el obispo Nicolás Urbano Mata y Haro para un Asilo de Sacerdotes, el presbítero Sebastián Ferro para dotar a niñas pobres y gente menesterosa, el deán Felipe Loaiza de la Vega para hospital de mujeres, el alférez real Faus. Aldunate para los padres de San Camilo, el chantre Toribio Bernuy y Eslava para una enfermería de sacerdotes y otras más de beneficencia social.

1.- DONACION DEL MAGISTRAL TOLEDO

El canónigo Magistral del coro catedralicio de La Paz, Pedro de Toledo y Leiba, natural de Lima, hijo del licenciado Miguel de Toledo y Leiba y Ana de Madris y Paniagua, en testamento de 1o. de diciembre de 1759, ante el escribano real Crispín de Vera y Aragón, legó sus bienes para la fundación de una Congregación de seis clérigos seculares o más, con el objeto de que éstos, viviendo en comunidad en su casa, se dedicasen a dar culto a la Santísima Virgen María de la Concepción, cuya sagrada efigie se venera en el oratorio de su morada, con el cargo de celebrar ventiún misas en las principales festividades de la Virgen y más una misa todos los sábados del año, en sufragio de su alma, de sus padres, abuelos y parientes.

Las propiedades y bienes de este legado consistían en la casa de su morada de la ciudad, calle arriba del Palacio Episcopal, -actual calle Bolívar-, avaluada en $ 7.000; una chacarilla y sus casas en la parroquia de San Sebastián, cerca de la Cruz verde, con el valor de $ 2.800; la hacienda de cocales de Coroico, Tilotilio, apreciada en $ 11.000; la estancia Santa Ana de Callamarca, en la comprensión de Laja, con 2.000 cabezas de ganado lanar y unas cuantas de vacuno, con el valor de $ 12.000; toda la plata labrada y ornamentos de su oratorio, todos los muebles y enseres de su casa, su librería y más $ 2.500 en dinero efectivo. Todos esos bienes llegaron a sumar $ 40.000.

Para el cumplimiento de este legado nombró por patrono al V. Deán y Cabildo Eclesiástico y como albaceas, encargados de su administración, en primer lugar al prebendado José Urbina y Astorga, y como segundo al doctor Juan Antonio Saldívar. (Arch. Cap. t. 46, fs. 70).

2. COLEGIO DE NIÑAS Y RECOGIMIENTO DE NAZARENAS

A los cinco años después del fallecimiento del Magistral Toledo, recién se hizo instancia ante la Corte de Madrid, pidiendo al Rey autorización para el cumplimiento de la donación testamentaria; pero no para la fundación de la Congregación de Clérigos, sino para su aplicación del legado en favor del Recogimiento de Nazarenas. El 4 de marzo de 1764, el antiguo obispo de La Paz y arzobispo de Lima, en ese entonces, Diego Antonio Parada, solicita la regia licencia para que tal donación pase al asilo mencionado, por no haberse efectuado la fundación de la Congregación de Clérigos dentro de los tres años señalados por el donante, como explícita condición, según declaración del albacea Urbina y otros testigos, y no ser suficientes los $ 40.000 de capital para esa obra. La intervención del Iltmo. Parada en este asunto se explica, por el interés que tenía en el incremento y desarrollo del Recogimiento de Nazarenas por él fundado cuando era obispo de La Paz pocos años ha y su deseo de establecer en esa casa un colegio escolar para niñas, que no había podido efectuarlo en el tiempo de su obispado.

En efecto, el albacea prebendado Urbina, en 12 de diciembre de 1759, afirma por escrito: que el testador, después de haber dictado su última voluntad ante el Escribano, le instruyó verbalmente que, si no podía establecerse la Congregación de Clérigos, en el término de tres años, sus bienes pasasen para la fundación de un colegio de niñas pobres en el Recogimiento, "que se estaba formalizando"; que su casa sirviese, en este caso, para el culto de la Virgen de la Concepción, cuya efigie debía trasladarse a la Catedral, donde, frente al púlpito, se construyese un altar especial (fs. 83). Pero, en contradicción de tal aseveración y la de otros testigos, el Escribano real, Crispín de Vera, ante quien el Magistral había hecho su testamento, aseguró haber expresado reiteradamente ser su voluntad el establecimiento de la Congregación, a la que instituía como única heredera de todos sus bienes, sin reserva de cosa alguna (fs. 102).

Ante la anterior petición del arzobispo Parada y la oposición del obispo de La Paz, Gregorio Francisco de Campos, de 30 de diciembre de 1765, recomendando el establecimiento de la Congregación de Clérigos como una obra utilísima para el bien religioso de la ciudad, el Rey suscribió las Cédulas Reales de 14 de abril de 1766, 22 de enero de 1768 y 5 de julio de 1770, pidiendo le informen las autoridades e-

(Pasa a la Pág 4)

CLAUDIA PARADA Y SU EXITO INTERNACIONAL

Por HUMBERTO VISCARRA MONJE

Se había desencadenado una de esas tormentas de escritorio que con tanto éxito fomentan los empresarios grandes de espectáculos europeos. La culminación del meteoro era María Callas, la eximia cantante triplemente aureolada por la fama, el escándalo y la vulgaridad. Gorgona de las candilejas arremetía contra Renata Tebaldi y a grito pelado proclamaba: "Yo soy champaña y ella Coca-cola". Parece ignorar que también la sidra puede parecer champaña porque hace espuma. Naturalmente la Tebaldi no respondió al ultraje porque prefería seguir cantando con la serenidad y el señorío, que le son característicos.

En medio de este barullo teatral tan alejado del arte surgió súbitamente un timbre fresco y robusto. Aquella voz venía de la América del Sur y se imponía con la naturalidad del aire para ser elegida en remplazo de alguien que no pudo o no quiso cantar en noche de estreno. Aquella garganta privilegiada era la de Claudia Parada que en la Meca del bel canto, Milán, apareció milagrosamente para acallar los gritos airados y los gestos superteatrales de la diva energúmena.

Naturalmente la cosa no había sido tan sencilla pues Claudia misma lo cuenta sin ambages y dice: "Llegué a Europa convencida de que era una maravilla, pero apenas comencé a presentarme en audiciones, vi que bajo cada piedra había diez sopranos como yo". Y comenzó la lucha consigo misma y con el ambiente; había que estudiar duro, recomenzar, resignarse. Obtuvo los primeros contratos, los salarios eran bajísimos y los gastos elevadísimos. Sólo el tesón no se rindió ante la angustia pecuniaria y el desaliento no empañó la voz.

Vivía Claudia pobremente y por consejo médico debía comer mejor para aumentar el volumen de la voz. Pero no había como hacerlo. Alguna vez que estuvo en la Scala en la localidad más económica, dijo a su acompañante con la firmeza de su fe: "Algún día me verás allí", señalando el escenario. Llegó el momento en que el dueño del hotel requisó maletas y trajes. Mas el tesoro estaba en sí misma y a medida que las dificultades materiales crecían por contraste la perseverancia iba puliendo la voz y afianzando el éxito hasta que los contratos llovieron de los diversos teatros europeos.

Luego se produjo el anhelado debut en la Scala y fue el triunfo en que cuarentiocho canastillos de flores circundaron su persona y entre ellos se contaba uno del mismo dueño del hotel quien la humilló con su desconfianza y el lucrativo deber de hacerse cancelar hasta el último centavo.

De simple suplente pasó al estrellato. Lo arduo había terminado. Con la honradez de severa autocrítica dejó de cantar de 1960 a 1964 para revisar su técnica y madurarla. En éste intervalo se casó y ella dice: "A mi marido le gusta la música pero no verme cantar porque se pone muy nervioso. Por mi trabajo y mis giras nos vemos poco. Tal vez sea más romántico así".

El difícil rol de "Salomé" de Strauss le abrió nuevas rutas y posibilidades. Tuvo buenas críticas y sólo dos malas en Nueva York que, naturalmente "El Mercurio" de Santiago se apresuró a transcribir. En cambio calló los elogios. Ahora canta sesenta óperas y desde Oslo hasta Trieste y Tokio ha triunfado llevando consigo la condecoración de Hirohito con la Orden de Caballero del Sol. Su volumen corporal conseguido a fuerza de pastas italianas no la alarmó porque ella conocía el remedio: natación, carreras a caballo y dieta severa para bajar de peso.

En julio pasado cantó en Santiago "Tosca" de Puccini. Un criticón mal intencionado le afeó su comportamiento como actriz en la escena sin dejar de reconocer sus grandes dotes de cantante. Es lo que siempre pasa: Nadie es profeta en su propia tierra. Si hubiera sido italiana -como ella dice- el aplauso habría sido sin restricciones. Por otra parte hay críticos que sólo van a buscar "perlas", para quienes cualquier error del artista es como un triunfo personal para luego echárselo en cara.

El arte convincente de Claudia nos hace pensar en las dificultades de una de las más arduas manifestaciones de la música: el canto. Y no podemos dejar de reflexionar sobre la audacia que significa el querer lucir una voz cualquiera a la que, además de una mala escuela se aunan la ausencia de afinación y la total desaprensión de quienes carecen de condiciones innatas para lanzarse al público. Todos podemos cantar pero cantar mal es acercarse a la expresión animal del reclamo antimusical. Primero, hay que tener voz y luego estudiar mucho, autocriticándose sin cansarse y no hacerse ilusiones de un público que aunque ñoño, tiene los oídos sensibles a los errores de afinación por mucho que no entienda las palabras que una pésima vocalización no deja comprender.

Hay un aspecto curioso muy de anotarse acerca de la nacionalidad de Claudia. Sabido es que nadie tiene la culpa de nacer donde nace, pero, para ciertas gentes, parece que influye en la carrera de un artista el mayor o menor éxito que pudiera obtener aquí o allá. No saben que las estrellas brillan por igual en todos los cielos por donde pasan, ni tampoco que la geografía es un factor vital para el triunfo.

Alguien quiso que el asunto se definiera sobre tablas para saber si Claudia era chilena o boliviana. Nació en Chile de madre chilena, se educó allí, se hizo artista en Institutos con profesores chilenos. de esto no cabe duda; como tampoco cabe duda de que su padre, boliviano, ejercía en ese entonces funciones diplomáticas de Bolivia en Santiago. Más que el hecho de nacer en cualquier país prima la formación de una personalidad y sus proyecciones futuras. Claudia jamás había podido hacerse la cantante que es hoy si se educa artísticamente en Bolivia donde nunca hubo verdaderos profesores de canto. Y aun de Chile tuvo que emigrar para encontrar en Italia el maestro que le descubriera su verdadera tesitura.

En cuanto a las aficiones y capacidades artísticas de Claudia, sabemos muy bien que entre sus ascendientes bolivianos del oriente han abundado los músicos y cantantes.

Claro, nosotros habríamos preferido que el caudal de su voz no se deslizara hacia el sur como ha pasado con el caudal del río Lauca.



CLAUDIA PARADA ES CONGRATULADA POR EL PRESIDENTE EDUARDO FREI.

SOBRE LA FUNDACION...

(Viene de la Pág. 1)

con igual o mayor derecho, debe gozarla Tarija, que sólo perteneció a Salta, desde la erección de su Obispado, de cuya orden se suplicó por lo político, ya porque quieren reasumir las augustas funciones de la Soberanía que el Supremo Libertador se ha dignado prodigar a los pueblos americanos, para que decidan libremente de su suerte en orden a sus intereses y Gobierno, conforme al deseo del Poder Ejecutivo de las Provincias Unidas del Río de la Plata y de las mismas dichas Provincias del Alto Perú; ya finalmente (omitiendo otros poderosos motivos) en demostración del brote sincero de gratitud y reconocimiento a los Libertadores que tanto se han sacrificado hasta romper las cadenas que a Tarija y demás pueblos del Perú oprimían. De todo se ha dado cuenta a las Superioridades: se espera la contestación y del mismo modo la resolución de la Asamblea General que se ha congregado para esta decisión y, mientras tanto, no se puede hacer innovación alguna sin hollar los altos respetos que tan justamente le son debidos". Firman esta comunicación: Ignacio Mealla, Manuel de Lea Plaza, Bernardo Trigo, Manuel José Aráoz, Agustín Mendieta, Francisco Javier de Arce, Sacarías Saracho y otros.

Buscando solución a tan difícil problema, el Mariscal Sucre resuelve encomendar esta gestión al entonces Coronel Francisco Burdett O'Connor, militar irlandés que junto con Bolívar y Sucre se había iniciado en la Guerra de la Independencia en Venezuela, recorriendo con ellos la Cordillera andina y contribuyendo a dar libertad a los pueblos que a lo largo de ella se encontraban.

El General O'Connor nos dice en sus Memorias que, en reunión del Cabildo que le tocó asistir, designó a don Bernardo Trigo, Gobernador de Tarija, siendo él uno de los vecinos más influyentes y distinguidos de la Provincia y que a él le manifestaron que no podía haber hecho mejor elección ni más a gusto de todos.

Pero, mientras tanto, llega de Buenos Aires la Misión encabezada por el General Carlos de Alvear, gran soldado y diplomático argentino. Ernesto Restelli de él dice: "La obra del General Carlos de Alvear en favor de la emancipación de las Provincias del Río de la Plata y de su organización política, se recuerda, en especial, desde el punto de vista militar. Es extraño cómo la historia prefiere recordar la fama de los grandes generales, al par que no salva la de los eximios diplomáticos de quienes, en definitiva, depende la paz y la guerra".

Los ponderados antecedentes de este ilustre General hacen que el sea elegido, mediante Decreto Supremo de 19 de mayo de 1825, firmado por Las Heras y Manuel José García, para llevar al Alto Perú, la misión que se creó por ley de 9 de mayo de 1825. La parte resolutiva de esta Ley dice:

PRIMERO: El Poder Ejecutivo destinará, a la posible brevedad, a las Provincias del Alto Perú, una Legación bastante caracterizada, que en nombre de la Nación Argentina felicite al benemérito Libertador, Presidente de la República de Colombia y Encargado del Mando Supremo de las del Perú, por los altos y distinguidos servicios que ha prestado a la causa del Nuevo Mundo, cuya libertad e independencia acaba de afianzar irrevocablemente, transmitiéndole, al mismo tiempo, los sentimientos más sinceros de gratitud y reconocimiento de que están animadas las Provincias de la Unión, por los heroicos y generosos esfuerzos del Ejército Libertador, que después de haber dado Libertad a las del Alto Perú ha tomado sobre sí el noble empeño de sostener en ellas el orden, libertarlas de los horrores de la anarquía y facilitarles los medios de organizarse por sí mismas.

SEGUNDO: La Legación reglará con el Libertador, como Encargado del Supremo Mando de la República del Perú, cualquiera dificultad que pudiera suscitarse entre aquél y este Estado de resultas de la libertad en que hoy se hallan las cuatro Provincias del Alto Perú, que han pertenecido siempre a las de la Unión.

TERCERO: Será igualmente autorizada respecto a la Asamblea de Diputados de dichas provincias, que ha convocado el Gran Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre, General en Jefe del Ejército Libertador, y especialmente encargado de invitarlas a que concurran por medio de sus representantes al Congreso General Constituyente que se halla legal y solemnemente instalado.

CUARTO: La invitación de que habla el artículo anterior y las instrucciones que la Legación reciba del Poder Ejecutivo Nacional, reconocerán por base, que aunque las cuatro provincias del Alto Perú, han pertenecido a este Estado, es voluntad del Congreso General Constituyente que ellas queden en plena libertad para disponer de su suerte, según crean convenir mejor a sus intereses y felicidad.

QUINTO: Esta resolución servirá igualmente al Poder Ejecutivo para reglar respecto del Alto Perú la conducta ulterior del General Juan Antonio Alvarez de Arenales".

Las instrucciones con que es munida esta Misión por el Poder Ejecutivo argentino y a las que se refiere la ley anterior, llevan fecha 18 de junio de 1825 y pretenden: Inspirar en el Libertador plena confianza en los sentimientos e intenciones del Gobierno de Buenos Aires. Poner de relieve, ante él, el peligro, que en ese momento, significaba para los pueblos de América, recientemente libertados, la política desplegada por la Corte del Brasil que se mostraba contraria a la nueva organización republicana. Una confirmación de los temores se encontraba en los intentos desplegados por tropas brasileñas para apoderarse de Moxos y Chiquitos. Esta coincidencia de sucesos hace que, el Presidente Las Heras, en nota confidencial y reservada, sea partidario de la subscripción de un convenio que establezca una alianza defensiva y ofensiva y secreta, cuyos alcances no han sido, aún, debidamente estudiados.

Otro de los delicados y muy importantes problemas que se instruyó tratar era la "Devolución de Tarija" que según el reclamo de los diplomáticos del país vecino, se hallaba ocupada por las tropas del Coronel O'Connor. Las actas de la Legación argentina, integrada por el General Carlos de Alvear, el Dr. José Miguel Díaz Vélez y por el Secretario don Domingo de Oro, han sido conservadas por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina. Resumen las entrevistas con el Libertador Simón Bolívar, iniciadas en Potosí en 8 de octubre de 1825.

Las mencionadas actas, en lo que respecta a Tarija, dicen: "A lo último de la Conferencia, tomando la palabra el General Alvear, después de un preámbulo apropiado a las circunstancias, tocó la conversación del suceso de Tarija" respondiendo el Padre de la nueva República que "los habitantes de Tarija habían implorado la protección del Ejército Libertador".

Razones de estado llevan a Bolívar a manifestar su conformidad para que los territorios de Tarija queden bajo la Soberanía de las Provincias Unidas del Río de la Plata.

En la conferencia celebrada el 29 de octubre del mismo año, el Mariscal Sucre se mostró contrario a la decisión del Libertador, afianzó sus argumentos en el principio que tenía el pueblo de decidir, libremente, para incorporarse al país que quisiera y pensaba, además, en la importancia estratégica que tenían los territorios en discusión, que desde allí un ejército podría amenazar a Potosí y Chuquisaca y que Tarija era el granero de toda esa región.

Pero la voluntad del pueblo se mantiene inalterable y los tarijeños deciden llevar adelante su determinación a cualquier costa y se aprestan a superar cualquier dificultad, por muchos fundamentos políticos que tuviese y que se opusiese a sus designios. Ya no les queda argumentos posibles y recurren a la fuerza. En la Plaza Luis de Fuentes, en "soberbio alzamiento armado", -como dice el Dr. Bernardo Trigo- Tarija rechazó los acuerdos de la Conferencia y se plegó a Bolivia, prefiriendo desaparecer del mapa, antes de dejar de ser boliviana. Así culmina lo que en principio habían sido las súplicas, clamor y ruegos de sus ciudadanos a que se refirió el Mariscal Sucre, en carta que dirigió al Coronel O'Connor (*) y cuyo texto es el siguiente: "EJERCITO LIBERTADOR.- Cuartel General de LA PAZ, a 19 de setiembre de 1825.- Al Señor Cnel. Francisco Burdett O'Connor.- Señor Coronel: Su Excelencia el Libertador ha sido instruído por la carta que Vuestra Señoría me acompaña de la violencia que ha usado el Sr. Gral. Arenales, para obligar a esa Provincia a mandar Diputados a la sala de representantes de Salta, sin esperar la resolución que estaba pendiente sobre los asuntos de Tarija. Tal conducta parece un poco atropellada comparada con la moderación que nosotros observamos cuando esa Provincia clamaba, rogaba y suplicaba porque se le admitiera diputados en la Asamblea de Chuquisaca, sobre lo cual nada se deliberó por seguir siempre la circunspección que guía nuestros principios. El Libertador desea tener originales de los documentos en que conste la órden que ha dado el señor Gral. Arenales sobre la elección de tales diputados y Su Señoría los hará recoger tanto del Gobernador como del Cabildo y me los remitirá".

"El señor Presidente de Potosí, me escribe que han llegado allí dos de esos diputados, forzosamente exigidos a Tarija, antes de haber sido resueltas sus pretensiones, los cuales en lugar de ir a Salta se han venido a Potosí, a esperar allí al Libertador para protestarle la violencia que ha usado con ellos el Gral. Arenales. Como mañana marchamos a Potosí, sabremos a punto fijo lo que haya sobre el particular, DIOS guarde a V.S.A.J. de Sucre".

Si ahora ya no tenemos las preocupaciones de los tiempos heroicos que atingían a nuestros antepasados, busquemos el esfuerzo solidario y Tarija es y será el eslabón de fraternidad entre Bolivia y Argentina, pues las diferencias diplomáticas de Bolivia con la Argentina, que son las más antiguas en cuestiones limítrofes de nuestro país tuvieron feliz término, recordemos la comunicación que dio el Congreso en 18 de noviembre de 1825: "... como dos hermanos dejan la casa paterna para cuidar y atender mejor sus intereses. Jamás Bolivia siente un placer más verdadero que cuando se considera ligada a una República que debe serle tan apreciada y que tiene unos derechos muy santos a todas las solicitudes del amor y de la fraternidad".

Para terminar pienso que al celebrar tan magna fecha y al rendir un homenaje de admiración y gratitud a D. Luis de Fuentes que nos legó su heroísmo, su fe, su idioma y raza, es auspiciosa la ocasión para pedir que dejando de lado enconos políticos y olvidando rencillas de todo orden se unan nuestros corazones en un crisol de tarijeñismo para amar a nuestra tierra, para servirla con empeño y hacer que se supere el desdeñoso olvido en que se nos ha dejado. Logremos que este rincón patrio reciba los beneficios del desarrollo a que tiene derecho, que se concluyan las obras del ingenio azucarero de Bermejo y las de regadío de Villa Montes, que se irrigue este riquísimo y sediento valle, que se edifiquen escuelas y colegios para que sus aulas cobijen a nuestra niñez y juventud, futuro promisor de la Patria, y a nuestra Universidad se le otorguen los medios para plasmar en realidad sus valiosos proyectos, que se den viviendas a los que las necesitan, junto con las demás obras de beneficio social y que se construyan las vías de comunicación necesarias que nos permitan un mayor intercambio con nuestros vecinos y hermanos del interior, ya que, hasta ahora la más grande obra que se hizo en Tarija fue el camino carretero Villazón-Tarija-Villa Montes, que por paradoja de la historia, atada a la rueda del progreso nos trajo la guerra, la miseria y la angustia.

Tarija, julio de 1966

(*) El original de esta carta se encuentra en poder de la familia del autor de este trabajo.

((Viene de la Pág. 2)

co, que resuelve el pleito personal entre protagonista y antagonista (objeto de la creación artística), pero no la contradicción ético-social (objeto de la lucha política).

A través de la trilogía argumental anotada se observa la idiosincracia propia de los grupos bolivianos del área andina, on las condiciones de pobreza material y de atraso secular, tan bien retratados por la película: comportamiento estoico frente a la vida dura, almas recoletas y con escasa comunicación expansiva, introversión acompañada de una gama anímica vigorosa e intensa.

"Ukamau" cautiva como documento y poema. Las situaciones son encaradas con tal gusto que, sin abandonar los pies de la tierra, caminan entre el romance y la epopeya. No solamente la ficción pura, la evasión artística, es propicia a la elevación poética, sino que el estro puede escribir, en el cine de tema neorrealista, una página de auténtica belleza y de acusada verosimilitud.

III.-EL SIGNIFICADO.- ¿Qué entraña "Ukamau" y cual es su trascendencia? Hay que decir que, por tratarse de una producción afiliada al enfoque real, es un film comprometido, inmerso en nuestra problemática nacional, por el que las actitudes contrapuestas reflejan mundos diferentes y, no obstante, unidos por el ligamento de la naturaleza demorada y dependiente del país.

Todavía la Sociología y la Historia tradicionales de Bolivia están atrapadas en las mallas del determinismo étnico y telúrico. No es difícil escuchar, entre los glosadores de "Ukamau", que el tema de la cinta expone el conflicto básico entre la raza indígena y la mestiza. Esta interpretación racial, a la altura de los actuales datos de la ciencia, es, ciertamente, anacrónica.

No hay más que una raza: la humana. Las variantes de talla, conformación y pigmento no constituyen especies en relación al género, sino matices dentro de la misma especie. Da tanto ser blanco que negro, indígena que mestizo, puesto que ninguna raza tiene más virtudes intrínsecas ni más defectos nefandos que las demás. Al fin de cuentas, las características psico-somáticas del ser humano son producto de la interrelación del grupo con el medio, seleccionada y transmitida por esa suerte de memoria biológica que es la herencia.

La geografía, por otra parte, aprisiona en mayor medida a los habitantes primitivos que a los civilizados. En la perenne lucha del hombre contra la naturaleza, la técnica es el arma maestra que permite domeñar la altitud, los rigores del clima y las fuerzas desencadenadas. Gracias a la ciencia se hacen habitables los desiertos, las regiones de los grandes hielos y los lugares tórridos y extremadamente húmedos.

"Ukamau" es, mas bien, una muestra de la cuestión social existente en el agro altiplánico. Y la cuestión social es sólo un conflicto económico-cultural. El modo como desenvuelven su existencia los grupos humanos en torno al fenómeno productivo incide, en última instancia, en la formación de los distintos comportamientos, maneras de pensar, y concepciones morales. Los términos de "cholo" e "indio", si acaso es preciso usarlos, antes que una despectiva adjetivación racista, han de referirse llanamente a la condición social, al grupo económico, dicho en lenguaje corriente.

El "ayllu" o comunidad agraria al que pertenecen Andrés y Sabina, aun después de haberse reformado la tenencia de la tierra en 1953, permanece casi intacto como agregado humano que se cimenta en el parentesco de sus miembros y el trabajo solidario. La parcelación excesiva de tierras sumamente pobres, de secano, determina que el principal instrumento de trabajo sea la "chaquithajlla" o arado manual, como se ve en una de las secuencias como verdadera novedad, y obliga al "ayni-minkha" o sea al préstamo mutuo de

TRES COMENTARIOS...

semillas y herramientas y al trabajo colectivo, parcela tras parcela. Pese a la formación del "microfundio" como propiedad individual, las ancestrales costumbres cooperativas existen muy fuertemente arraigadas en las comunidades originarias del altiplano boliviano.

Estas sociedades cerradas producen un comportamiento ético-social de gran pureza, que se reproduce en el acatamiento de los mayores, la santidad de la vida familiar, el fraterno respeto de unos a otros y el sentido aún tosco de la justicia. Los elementos naturales son deificados y el culto a la "Pachamama" (madre tierra) está apenas cubierto por los sacramentos del santoral católico. En una de las secuencias, el dios del granizo que arruina las cosechas (representado por las astas de un toro), es combatido por los campesinos en un rito de grandiosa fuerza expresiva.

La comunidad entreabre un resquicio de su estructura hermética a las fuerzas del mercado local, a través de las que se introduce el intermediario del "pueblo" provincial, parásito y sátrapa, todo en uno. Nuestros "pueblos", asientos del artesanado y del pequeño comercio, suelen estar coronados por una capa dominante de mentalidad retardataria. Tales localidades sirven de puente entre el campo y la ciudad o la mina, estas últimas consideradas como representaciones inconclusas de la economía industrial, en cuyo derredor gira lo demás.

Don Rosendo, su esposa y sus amigos personifican exactamente el am[...] te provincial. El amor se condim[...] con el fuerte aderezo de las palizas [...]yugales, la amistad entre los aleg[...] compadres que juegan al "sapo" [...] trueca en agria disputa y el mismo [...] Rosendo vuelve a encontrar la tranq[...]lidad de la conciencia cuando cree [...] su crimen queda desapercibido. La [...]plicidad moral que surge de las [...] trapacerías y ardides con que el pequeño comerciante aherroja al campesino productor, termina envolviendo [...] vida entera.

Desde el punto de vista jurídico-[...]nal, "Ukamau" expone dos sucesos [...] marcan los puntos focales de la cin[...].

Don Rosendo comete una acción [...] constituye lo que se llama el "deli[...] preterintencional". Quiere satisfac[...] un apetito bestial -éste es su propó[...]to-, pero la urgencia del acto le lle[...] más allá, a la perpetración de un he[...]cho de mayor gravedad e irremediable. No hay, aquí, la premeditación [...] el "ánimus" que configuran el asesinato, sino que se trata de un homicidio involuntario.

Andrés aguarda la hora de la vindicta, alimentando su dolor callada [...] constantemente. La visión retrospectiva de su matrimonio con Sabina [...]na de las escenas mejor logradas [...] donde el acompañamiento musical tiene su mejor acierto-, así como las reminiscencias del hallazgo del cadáver deshonrado, el velatorio y la [...]veridad del entierro, que realzan la desolación del agraviado, proporcionan los fermentos para la maduración [...] una idea fija. La ocasión se presenta finalmente, de manera fatídica y es entonces, cuando el film alcanza [...] apoteosis de su expresión artística y técnica. Estamos en presencia del asesinato.

En cuanto al mensaje de "Ukamau", puede objetarse que el acto de hacerse justicia por las propias manos contradice los conceptos contemporáneos de la Criminología y del Derecho Penal, y desde un punto de vista más general, no marca el camino apropiado de la redención de los grupos sociales postergados y sumergidos.

"Ukamau" no ha querido dar soluciones de proyección histórica, por tener una meta diferente -la realización artística-, para soslayar el riesgo de convertir la imagen en un afiche, el diálogo en arenga y la película en mera propaganda. La estética y la política tienen un gran punto de contacto: el ser humano y sus problemas, pero los encaran y resuelven de distinto modo. Si hay un vértice que une ambas disciplinas, existen también ángulos divergentes que las separan.

Baste saber que "Ukamau" es una lección sociológica y un film vibrante, excepcional, que constituye una relevante muestra de nuestra joven cinematografía, que se afirma pujante y promisoria.



UNA OBRA...

(Viene de la Pág. 3)

clesiásticas y seculares de La Paz, así como la Audiencia de Charcas, por qué no se había fundado hasta la fecha la Congregación de Clérigos (fs.103 v.). El obispo Campos, en 2 de marzo de 1767, contesta: que las causas eran la falta de licencia real y la insuficiencia del capital de $ 40,000, pero que ahora, con los réditos, se contaba con $ 60,000; añadiendo que la Congregación era más necesaria que el Recogimiento de Nazarenas. Los cabildos, tanto eclesiástico como secular, en sus informes de 12 de abril y 6 de mayo respectivamente, coincidían en las mismas razones. Pero la Audiencia de Charcas y su Presidente discreparon de los anteriores, informando en 6 de abril de 1772 y 11 de julio de 1773, que el capital había ascendido a $ 70,000; que sólo faltaba la licencia real; agregando que la Congregación no era necesaria, por que habían cinco órdenes religiosas en la ciudad de La Paz; y que era urgente la fundación del colegio de enseñanza para niños de uno y otro sexo, de que carecía dicha ciudad, para la que sería conveniente aplicar el legado del Magistral Toledo. El Rey, atenido a la última opinión, mandó, en Cédula Real de 21 de septiembre de 1772, dirigida al obispo Campos, ordenando que los bienes y efectos, dejados por el Magistral Toledo "para fundar el Recogimiento de Clérigos deben aplicarse a la extención de la antigua casa de mujeres recogidas, y a la fábrica y subsistencia del nuevo colegio de enseñanza de Niñas, que se haga contiguo a ella con las diversas separaciones que se proponen, a cuyo fin concedo licencia para erigirlo" (fs. 110).

Esta conmutación hecha por el Rey no tuvo cumplimiento.

(Continuará)

BALLET CLASICO DE PARIS

Por

PEDRO SHIMOSE

El Ballet Clásico de París acaba de estrenar "El Ciclo", música del compositor sueco Dag Wiren y coreografía de Janine Charrat, en esta capital. El público madrileño, reunido en la Plaza Mayor, aplaudió con entusiasmo la creación de Janine Charrat y Milorad Miskovitch. "El Ciclo" es una composición musical dodecafónica que, tanto por el tema como por la coreografía, se asemeja al drama "Le Courennement", original del escritor español Francisco Arrabal.

"El Ciclo" es una representación del amor. Se inicia con la presencia del ser bi-sexo, hermafrodita, según la explicación del autor de la pieza. Para nosotros, el ser bi-sexo de Wiren vendría a ser el hombre antes de la aparición de la mujer, entendido --claro está! -- según la simbología cristiana. Después se produce el enfrentamiento de los dos sexos diferenciados: el macho y la hembra se reconocen, se observan y, a través del deseo, se aman. Todo el proceso del amor animal se encuentra reproducido en esta pieza coreográfica de la Charrat. La obra --desgraciadamente desprovista de un fondo religioso-- finaliza en el éxtasis. El aplauso, refrenado en un principio por la pudibundez de un público severo, se desbordó en seguida ante el indudable valor de esta pieza que mereció el elogio de la prensa local.

"Suite en Blanc", música de Edouard Lalo y coreografía de Serge Lifar, fue otra de las danzas presentadas en este festival. En la "Obertura" se lucieron Josette Clavier y Juan Giuliano, dos estrellas especialmente invitadas a este acto. El "Paso a Tres", el "Paso a Cinco", la "Mazurca" y el "Adagio" dieron lugar al lucimiento de un excelente cuerpo de baile integrado por trece bailarinas.

En la segunda parte del programa se representó "La Siesta de un Fauno", música de Debussy y coreografía de Nijinsky. Milorad Miskovitch cuidó de que la particular sobriedad del estilo de Nijinsky no fuera adulterado. Dentro de la misma segunda parte, se llevó a escena el conocido "Paso a Cuatro", música de Pugni y coreografía de Anton Dolin, que fuera estrenado en Londres hace poco más de un siglo. Puede calificarse de sobresaliente la actuación del cuarteto de baile conformado por Daphne Dayle, Nicole Nogaret, Susan Kirnbauer y Nicole Lemaire.

El Ballet Clásico de París cerró su primera actuación con el "Gran Paso Clásico" de Louis Auber y "Champagne Party", música de Johann Strauss y coreografía de Janine Charrat. El tema banal de "Champagne Party", así como la coreografía y el vestuario, hicieron que la representación del Ballet Clásico de París tuviera un final de "vodevil". La inclusión de la pieza de Strauss desmereció el refinamiento y alteró con mala fortuna la alta calidad de las demás piezas ofrecidas por este conjunto dirigido actualmente por Doña Irene Lidova.

Participaron del acto, la concertista de piano Doña Jacqueline Emery y la Orquesta Sinfónica "Pro Música", bajo la dirección del maestro Michel Holler.

Madrid, 1966.

